الذئب والقطا في لامية العرب للشنفرى" دراسة تحليلية"

د. عبد الجليل حسن صرصور*

ABSTRACT

I attempted throughout my study to reveal the character of Ashanfara, who always tried to hide thetruth . But the words mentioned in his verses about wolves and sand grouse made it clear to the reader .

This study is an attempt to go deep inside Ashanfara who favours to symbolism which is clear to the reader through the verses and understanding the poet’s thoughts and artistic views . It is remarkable that the verses are full of great outburst against humans and his inclination to live with untamed animals instead .

This study is divided into two parts : The wolf and the sand grouse .Studying these two parts leads to the recognition of the feelings and the psychological emotions towards his society . These two attitudes formed a mixed picture of fear and sorrow of the poet’s difficult journey which reflected inner conflicts of affiliation and unaffiliation to the group .

الملخص

حاولت هذه الدراسة إماطة اللثام عن شخصية الشَّنفرى، الذي حاول أن يخفي الحقيقة ، ولكن الألفاظ والمعاني كشفت عنها عبر أبياته الشعرية، التي تحدَّث من خلالها عن الذئاب ، وعن القطا ، وقد كانت الدراسة محاولة للغوص في أعماق الشعور واللاشعور عند الشَّنفرى، حيث جنح بها إلى الرمزية، التي سرعان ما تتكشف للمتلقي من خلال تداعيات الأبيات الشعرية، والولوج إلى عالم الشاعر الخاص ، ورؤيته الفنية معاً ، مع ملاحظة شحن الأبيات بثورة عارمة على عالم الأناسيّ ، فقد نزع إلى الضواري، وفزع إليهم، مؤثراً إياهم على بني البشر .

وقد جاءت الدراسة هذه موزعة على محورين رئيسين هما:محور الذئب، ومحور القطا.

فالوقوف على هذين المحورين يقودنا إلى معرفة مشاعر الشَّنفرى وأحاسيسه، بل وحالته النفسية تجاه مجتمعه، إذ شكل هذان المحوران نسيجاً فنياً مصبوغاً باللوعة والأسى لرحلة الشاعر المريرة، وما خلَّفته من صراعات داخلية تقاذفته بين الانتماء للجماعة وعدم الانتماء إليها.

إن من الناس من يذهب مذاهب شتى في تعليل الظواهر الأدبية، أو تقويم شخوصها بموازين الإبداع والطرافة أو سواهما ، وقد يقود تفكير بعضهم إلى تأويلات وتحويرات تتجاوز حدود المعقول في دنيا الناس ، من ذلك مثلا اللجوء إلى الرمزية ، وهو منهج مستحدث في مناهج الأدب والنقد والفن بعامة .

---

* قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة الأقصى – غزة - فلسطين.

بين أيدينا قضية أدبية تتعلق بالشّنفرى صاحب اللامية (الزركلي ، 1986:ج85/5) و(البغدادي، 1989 : ج343/3، 344) و(كحالة ، 1993 :ج11/8 ،12)، ووقوفه الطويل عند ذئاب البراري، قومه الجدد، كما يقول مخاطباً أهله وعشيرته (يعقوب، 1991: 63 -65)، و(القاضي وعرفان، 1989: 49 وما بعدها).

أَقِيْمُوا بَنِي أمِّي صُدُورَ مَطِيّكُمْ   فَإنِّي إلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ

وقال بعض النقاد إن الذئاب في أدب القدماء والمحدثين ترمز إلى الخير مرة ، وإلى الشر مرة أخرى ، فهي لم تكن دائماً ذئاباً حقيقيةً ، وإنَّما كانت أيضاً رمزاً للشر ، أو رمزاً لطوائف من الصعاليك والمضطهدين ، وضربوا لذلك الأمثال ، منها قول مالك بن الرَّيب في مخاطبته بني أمية وتشبيهه لهم بالذئب على سبيل الاستعارة: (الأصفهاني، 1963 :ج362/13).

أذئب الغضا قد صرت للناس ضحكة   تغادى لها الركبان شرقاً إلى غربِ
فأنت وإن كنت الجريء جنانه   منيت بضرغام من الأسد غلبِ

حيث إن المجتهد هنا يرى في الذئب رمزاً للشر، وكذلك المثل في قول البحتري في تصوير صراعه مع الذئاب في قوله : (الصيرفي، 1963: ج740/2 وما بعدها).

سَلاَمٌ عليكم لا وَفَاءُ ولا عهد   أمَا لَكُمْ في هَجْرِ أحْبَابِكُمْ بُدُّ

ويستمر في قوله إلى :

تَسَرْبَلْتُهُ وَالذِّئْبُ وَسْنَانُ جَائِعُ   بِعَيْنِ ابْنِ لَيْلٍ مَا لَهُ بِالكَرَى قَصْدُ

وهي صور للذئب خصَّ بها أحبابه الذين خذلوه وتخلوا عنه .

وكذلك الحال مع الشريف المرتضى في قصيدته التي تحدث في تضاعيفها عن الذئب بقوله : (الصغار وآخرون، 1958: ق118/2).

وقد زارنا بعد الهُدُوِّ توصُّلاً   إلى الزَّادِ غَرْثَانُ العشيَّاتِ أطْلَسُ
شديدُ الطَّوى عاري الجناجِنِ ما بهِ   من الطُّعْم إلاَّ ما يُظَنُّ ويُحْدَسُ

ويرى البعض أن ذئب الشريف المرتضى ما هو إلا خصم من خصوم الشاعر الذين كانوا يناصبونه العداء ، ويسرون في نفوسهم الأحقاد عليه ، وينافسونه في صفاته العليا ، فالذئب هنا رمز للمخاتلة والتربص والكيد والخداع والغطرسة: (عايش،ياسين:2001، رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي ، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلة علمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي بالجامعة الأردنية ، م28 ، ع1 ، فبراير : 1 -26).

وهو رأي على طرافته وجدته لا يستقيم مع واقع الحال عند العرب في بواديهم وأزمنتهم، ذلك أن العربي لم يعرف الرمزية زمانئذ ، وإن كان لديه من الفطنة وسعة الحيلة والذكاء الشيء الكثير الكثير إلا أنه بطبعه أميل إلى الوضوح والمباشرة والتصريح ، وإن كان

في بعض تقلباته واضطراباته في دنيا الناس يلجأ إلى التلميح والإشارة واللحن في القول، وهو ما يسمى " علم الشفرة " في زماننا هذا ...

أما قضية الرمز مع الذئب وعالمه الحيواني ، فقد اتخذه الشنفرى رمزاً لعالمه الخاص.

ثم إن الباحث يورد حكاية المرقَّش الأكبر مع الذئب البائس الذي تعاطف معه هذا الشاعر ، ونبذ إليه حزة من شوائه: (شاكر وهارون : 1983، 226) .

فَآضَ بها جَذْلانَ يَنْفُضُ رَأسَهُ كما آبَ بالنَّهْبِ الكَمِيُّ المُجَالِسُ

وكأنه يرمز بذلك الذئب إلى مظهر من مظاهر الظلم الذي يلحق البشر، وكذا عالم الحيوان ، وما يعانونه من بؤس وشقاء جراء انعدام موازين العدالة في الأرض .

هكذا يرى الباحث ، وهي مسألة فيها نظر كما يقال في الدراسات القديمة؛ لأن الأمر لا يعدو دائرة الفخر عند العربي ، وأن كرمه تطاول حتى وصل دنيا الضواري .

أما لدى المحدثين وشعراء الحداثة ، فالأمر يختلف اختلافاً بيناً ، ذلك أن الرمز اليوم غدا منهجاً أدبياً قائماً بذاته ما انفكت فصوله وأبوابه تذاع بين الناس منذ اقتبس من بلاد الفرنجة من زمن ليس بالقصير ، فاتخذوا الوحوش وغيرها من مظاهر الطبيعة والكون رموزاً للخير مرة، وللشرِّ مرة أخرى .

وكذا قطاة الشَّنفرى، فهي ذلك الطائر السريع لا سواه في عالم الشَّنفرى الجديد ومجتمعه الذي لجأ إليه واستأنس به، وفضله على مجتمع الأناسي تفضيلا ..

أما إذا أطلقنا للخيال عنانه ، وللروح سبحاتها ، فإننا ندور في دائرة المتصوِّفة التي تعتمد التأويل في تفسير الظواهر ، والشخوص ، والأزمنة ، والأمكنة ، والطير ، والحيوان ، وهنا نواجه قضية ممتدة امتداد الآداب عبر الأزمنة والعصور. ذلك أن هؤلاء الصوفية لديهم من القدرة التأويلية والاستبطانية ما يخضعون بها كل الشعر العربي لتأويلاتهم وتسبيحاتهم الوجدانية ، يسعفهم في ذلك سعة دلالات اللفظة العربية الواحدة في سياقاتها التي لا تقف عند حدود ولا تمنعها سدود. فلعلَّ الذئب عندهم يعني شيئاً فوق حدود العقل ، وكذا طائر القطا عند صاحبنا الشَّنفرى شأنهم في ذلك شأن غلاة الشيعة في تأويلاتهم لآي الذكر الحكيم، وأن بقرة بني إسرائيل تؤول لديهم بأم المؤمنين عائشة رضي الله عنها .

إذا جلنا خلال تضاعيف لامية العرب: (الحنفي، 1992: م2: 1539) نرى مدى العلاقة الوطيدة التي ربطت صاحبها الشَّنفرى بعالم الحيوان بعامة ، وبالذئب بخاصة ، شأنه في ذلك شأن جمهرة من شعراء العربية، وربما من غير العربية في شرق الدنيا وغربها ، وعبر تعاقب الأزمنة وتوالي العصور.

فحياة العربي كما وصلت إلينا قائمة في معظم مقوماتها على الحيوانات واستئناسه بها ومطاردتها للإفادة من لحومها ، وجلودها ، وشعرها ، وعظامها ، وقد ورد ذكر ذلك في الذكر الحكيم في آيات بينات "... ، يا أيها الذين آمنوا أوفوا بالعقود أحلَّت لكم بهيمة الأنعام إلا ما يُتلى عليكم غير مُحِلِّي الصيد ...": (المائدة: 1).

كما تحدثنا أخبار العرب ورواتها أن ثمة صداقات عقدت عراها بين العربي وبعض السباع الكواسر كالليث ، والذئب وغيرها .

فالشَّنفرى أحد شعراء العصر الجاهلي ارتبط كما ارتبط غيره من الشعراء بالصحراء ارتباطاً وثيقاً ، لأنه يعيش فيها، ويقع تحت طائلة ظروفها الطبيعية ، هذه الصحراء حباها الله " بجمال متميز يراه الجاهلي أثناء رحلته ، من طيور هائمة تبحث مثله عن الطعام والماء ، وحيوانات وحشية تصارع الحياة، وتسعى إلى الأمن والاستقرار حيث العشب والماء أيضا ، فهي في صراع مثله ، وغايتها غايته ، ومن هنا يحدث التقارب الوجداني والتفاعل العاطفي بين الشاعر وبين تلك الحيوانات التي تسكن الصحراء " (الديب، 1989: 202). وهذا ما حدث مع الشَّنفرى إلا أنه يحسن بنا أن نستجلي قدر المستطاع الظروف التي دفعت الشّنفرى إلى سلوك هذا الدرب الشائك، كما سلكه أميرهم عروة بن الورد ، والسليك بن السلكة أولئك الصعاليك الذين دوَّخوا البادية العربية ، وأربكوا القبائل إرباكاً شديداً ، مما دعا إلى تضارب آراء الباحثين، وتضارب آراء النقاد حولهم من زمنٍ بعيد ، فمنهم من ذهب إلى أنهم أول من حقق الاشتراكية في دنيا الناس ، ومنهم من ذهب إلى أنهم فرسان نبلاء كأمثالهم في القرون الوسطى.

إلا أن الرأي الذي ينسجم والظروف البيئية التي أحاطت بهم هو أنهم طائفة من الأشقياء الذين تنكر المجتمع لهم بسبب أمهاتهم الإماء ، ومن هنا جاءت تسميتهم بغربان العرب ، ومنهم من أسموهم ذئبان البادية ...

وأمام هذا الموقف الجائر من المجتمع القبلي ، وأمام سطوة التقاليد القاسية كان لابد لهؤلاء الصعاليك أن يشقوا عصا الطاعة، ويخرجوا على قوانين القبيلة ، وينفروا؛ ليحققوا لهم كياناً مستقلاً وعالماً خاصاً بهم بعيداً عن أذى الناس ، فكان عالم الحيوان أرحم لديهم من عالم الأناسي.

هكذا هتف الأحيمر السعدي فيما بعد: (عطوان ، 1960: 84).

عَوَى الذِّئْبُ فاستأْنَسَتُ بالذِّئبِ إذْ عَوَى وَصَوَّتَ إنسانٌ فَكِدْتُ أَطِيرُ

والذئب مشهور بفتكه ، وختله، وقوة انقضاضه ، وجرأته ، ولسرٍّ ما لا يعلمه إلا الله والقليل من العالمين، كان للذئب حكايات مع بني البشر منذ بدء الخليقة، ومنذ سفينة نوح عليه السلام، ويوسف والذئب . وليلى والذئب، والذئب يشكو إلى الباري - جلَّ في علاه - راعي الغنم

الذي حرمه من شاةٍ انقضَّ عليها ... والذئب في زمن عمر بن عبد العزيز كان يرعي الغنم حين تحققت العدالة في الأرض.

ثم إن للذئب مكاناً مميزاً في أشعار العرب من غير الصعاليك الذين نحن بصددهم ، كما لاحظنا في التوطئة لهذا الحديث ، وأطلقوا عليه تسمياتٍ عديدةٍ تتفق وحركة سيره ، أو صوته، أو انقضاضه ، الأطلس والعسَّال ، للشكل وحركة العدو ... .

وللفرزدق مع الذئب حكاية ، وكذلك للشريف الرضي مع الذئب حكاية أخرى ؛ فالفرزدق يدعوه لمشاركته في طعامه: (البستاني، 19 : م329/2).

وَأَطْلَسَ عَسَّالٍ كانَ صَاحِباً   دَعَوْتُ بِنَارِي مَوْهِناً فَأَتَانِي
فَلَمَّا دَنَا قُلْتُ : ادْنُ دونَكَ إنَّنِي   وإيَّاكَ في زَادِي لَمُشْتَرِكَانِ

لكن الغدر من أبرز خصائص الذئب، كما أشار الفرزدق في قوله: (البستاني، 19: م329/2).

وَأَنْتَ امرُؤٌ يا ذِئْبُ ، وَالغَدْرُ كُنتُما   أخَيَّيْنِ ، كَانَا أرْضِعَا بِلِبَانِ

وهنا نقف برهةً عند الشّنفرى في استئناسه وألفته للذئب بخاصة في لاميته المشهورة ... فَلِمَ اختار هذا الحيوان الضاري الغدَّار دون خلق الله ؟ لعلَّ ذلك يرجع إلى شيءٍ في نفس هذا الصعلوك ، تلك النفس التي طفحت بالمرارة جرَّاء معاملة الآدميين له وخاصةً أقرباءه ، ثم أولئك الذين غدروا بصهره أو والد زوجته الذي قتله بنو سلامان، كما تقول الرواية، فقتل منهم تسعة وتسعين رجلا ، وأوفى على المائة بعد موته كما تقول الأسطورة.

فنشأة الشَّنفرى زرعت في روحه الشرّ وحُبَّ الانتقام ، وهو يلتقي مع المتنبي في ذلك الشأن ، ولعلَّ العلياء كانت مطلب كل منهما وغايته ، ولكنها نأت عنهما وتقطعت بينها وبينهما أسباب الوصال . فانظر إلى المتنبي في فلسفة القرمطية الدموية ، كما يذهب بعض الباحثين، ومن ذلك قوله: (البرقوقي ، 1986: ج787/4).

وَمَنْ عَرَفَ الأيَّامَ مَعْرِفَتِي بِهَا   وَبِالنَّاسِ رَوَّى رُمْحَهُ غَيْرَ رَاحِمِ

وقد استأنس بعض الشعراء بالذئب واستأنس بهم ، فالأحيمر السعدي صور استئناسه بالذئب – كما أسلفنا في الصفحة السابقة - ؛ لأنه يميل بروحه ومنزعه إلى دنيا الذئاب: (أنظر : شاكر، 1966: ج787/2).

واضح أن غدر الذئب وفتكه ، وجرأته هي أشياء تشبع حاجةً في نفس يعقوب ، وهي أشياء لبث صرخة الثأر في أعماق الشاعرين، وربما غيرهما من شعراء العربية صعاليكها ، أو أمرائها حين تنقلب معايير الحياة. إنَّ الذئب علاجٌ للروح المعذبة في دنيا العباقرة الأفذاذ ، ومن كانت العلياء همة نفوسهم.

أما القطا ، وهي العنصر الثاني في موضوعنا مع الشّنفرى . فحكايتها لا تقل عن حكاية الذئب مع الشاعر ، ذلك أنه إذا كان قد اختار أنكى السِّباع وأشدَّها غدراً ، فإنه اختار من الطير أسرعها وأهداها لمنابع الماء ، وكأن الشَّنفرى هنا يتحدى عناصر القوة في دنيا البشر ودنيا الحيوان ، فهو أقوى من الذئب صديقه الذي ألفه واستأنسه ، وهو أسرع وأقوى من القطا ، فهو في ميزان القوة ، والشراسة ، وسوء الخلق ترجح كفته عن كفة الذئب ، وهو في ميزان الخفة ، والانطلاق ، والعدو أخف وأسرع من طير القطا ، وهو هنا مع القطا يعطي نفسه شيئاً من الاسترواح والتريض ، والمرح واللهو والفكاهة في بعض مراميه ، فانظر إلى الشَّنفرى وهو يسابق القطا ، فيسبقها ويدنو من الماء قبل أن تصل مع ما تمتاز به من سرعة فائقة ، إنه مشهد مثير للفكاهة والاسترواح .

وكان للقطا مكان بارز في شعر بعض شعراء العربية في هجائهم وغزلياتهم ، فانظر إلى قول الطرماح: (حسن ، 1994: 74).

تَميـــمٌ بِطُرْقِ اللُّــؤْمِ أَهْدِىَ مِنَ القَطَـا   ولَوْ سَـلَكَتْ طُـرْقَ المَكَـارِمِ ضَلَّـــتِ

وانظر إلى العبَّاس بن الأحنف الذي استبدت به تباريح الشوق لمن يهوى (طرَاد،1993: 150).

أسرب القطــا هل من يعيــر جنــاحه   لعلــي إلى مَنْ قد هويت أطيـــرُ

فالقطا – إذاً - من المخلوقات ذات الأسرار الخفيَّة في هذا الوجود ، وقد اهتدى إلى هذه الأسرار بعض الشعراء ، لأن لله أسراراً في خلقه يلهمها لهم ، وإن كان هناك سرٌّ في القطا، فإن العرب توهموا أن ما تصدره جناحاها من أصوات كأنها تقول: من سكت سلم ، من سكت سلم ، فالشنفرى لم يسكت ولم يسلم في نهاية المطاف .. ولله في خلقه شئون .

تلك أمور كان لابد لنا أن نستجليها ونستوضحها؛ لعلنا بذلك قد نكون حللنا لغز العلاقة بين الشَّنفرى وأصدقائه الجدد في عالم الحيوان.

أما مقوِّمات شخصيته فشيء يدعو للعجب ، وله من اسمه نصيب ، أو لاسمه منه نصيب، وكما يقول أهل الإشارة والفراسة، فهو يبدو لنا رجلاً طويلاً غليظ الشفتين، مما يوحي بأن في دمائه بعض الأصول الزنجية جاءته من أمِّه السَّبية ، وهو رجل قويٌّ البنيان يسابق الريح المرسلة، كل ذلك أهّله لأن يقتحم دنيا الضواري والكواسر اقتحاماً ، فلديه من قوة البطش ما لدى سباع البراري والذئب بخاصة ، ولديه من سرعة العدو ما يفوق القطا التي قد تكون أسرع من الصوت إن تجاوزنا حدود المعقول .

إذن فالشَّنفرى واحد من أبرز الشعراء الذين ألفوا عالم الحيوان، وصادقوا الضواري على امتداد المفاوز المهلكات، ولقد كانت له مع هذه المملكة - التي فضَّلها على مملكة البشر –

حكاية سجَّلها بدقة في لاميته المشهورة إلا أنه أولى الذئب العملس عناية خاصة استحوذت على جزء ليس باليسير من تلك اللامية ، فقد أفرد له عشرة أبيات من مجموع اللامية التي بلغت ثمانية وستين بيتاً من البحر الطويل، كما أفرد ستة أبيات أخرى لطائر القطا؛ ليضفي عليهما من الصفات الكثير الكثير .

وقد جاءت صورة الذئب والقطا في معرض تفاعل الشَّنفرى وحيوانات البيئة الصحراوية وطيورها ، وتمثيله للصراع القائم في الصحراء عن طريق جعلهما شريكين له في صراعه ، وكذلك إبراز شجاعته وقدرته الفائقة على التحدي والتغلب على الصعاب بإظهار نفسه أسرع من الذئب مرة ، وأسرع من القطا مرة ثانية .

وَمَنْ يقرأ وصف الذئب والقطا في لامية الشَّنفرى يجد أنه إبداع حقيقي ، بل إبداع من نوع خاص، سلك الشاعر فيه مسلكاً متميزاً عن سابقيه ينمُّ عن خبرة بحيوانات الصحراء وطيورها، وعن تفاعل الشاعر معها ، وهذا ما ستقف عنده الدراسة حتى وإن كان وصفه للذئب والقطا من حيث المضمون امتداداً طبيعياً لما تناوله في لاميته .

إن الولوج إلى عالم الشّنفرى الشعري يقتضي من الباحث أن يتناول الأبيات التي قالها في وصف الذئب والقطا بطريقة تبتعد كل البعد عن الشرح والتفسير ، وذلك من خلال استنطاق الأبيات، وتحسس ما فيها من تشكيلات فنية ، ومن تداخلات دلالية قد تتسع في بعض جوانبها وقد تضيق؛ لأن الشعر كما يقول جون لويس جروبير :"هو ابتكار لشريحة خاصة في اللغة ، وعلى القاريء أن يوضح القواعد التي اتبعت في بناء هذه الشريحة ، وأن يكشف جزءاً من سر الشفرة الخاصة التي اتبعت في بناء القصيدة والتي تحكمها": (درويش، د.ت:184).

كثيرون هم الكتَّاب والنقاد الذين تناولوا لامية العرب للشَّنفرى بالدراسة والتحليل، إلاَّ أن هذه الدراسات في معظمها كانت تركز على دراسة سيرة الشَّنفرى الشخصية كأحد شعراء الصعاليك وعلاقاته الاجتماعية، أو دراسة حياته وشعره، ولكني لم أجد دراسة قد تفرَّدت بالحديث عن الذئب والقطا في لاميته، ولهذا فإن الباحث سيحاول جاهداً في هذه الدراسة أن يضيف لبنةً جديدةً تنضم إلى الكتابات العديدة عن الشَّنفرى، وذلك بتجاوز عملية الشرح والتفسير التي لجأ إليها بعض الباحثين إلى التفكيك والتحليل التي تكشف عن خصوصية الرؤية من ناحية، وعن القدرة الفنية التي تمتع بها الشَّنفرى من ناحية ثانية، مع التعرض للمنهج التاريخي والجمالي في بعض الأحايين، وذلك لما في وصف الشنفرى للذئب والقطا من قيم جمالية تقتضي الوقوف أمامها بشكل أو بآخر.

لقد تمحورت هذه الدراسة في محورين رئيسين :

* محور الذئب .

* محور القطا .

المحور الأول : مع الذئب :

كان لإعجاب الشَّنفرى بالذئب أن أبدع في وصفه إبداعاً كبيراً من خلال هذه الصورة الرائعة التي قدمها، ولم يكن هذا الأمر وقفاً على الشَّنفرى وحده ، بل هناك مَنْ تعرض للذئب من الشعراء السابقين واللاحقين، كما ألمعت إلى ذلك من قبل، إلاَّ أن الاختلاف بينه وبينهم واضح بيِّن، " فالمرقَّش الأكبر مثلاً تحدث عن الذئب الذي يعروه مستضيفاً ، فيكرمه كما يكرم الضيف، وذلك في نعت جميل ":(شاكر وهارون ، 1983 :224) ، وكذلك الفرزدق " قد خلق من الذئب شبحاً عاقلا ودعاه إلى طعامه ، واتخذ ذلك وسيلة للفخر ، ونظم المعنى نفسه في قصيدة أخرى سينية تكاد تشبهها حتى بألفاظها ، وكذلك البحتري الذي وصف الذئب الجائع وصفاً دقيقاً ، ثم صور المعركة التي قامت بينهما ، ثم تغلبه عليه وإطعامه شيئاً من لحمه ليتبلغ به ، فكأن في ذلك إشارة أو إيماءه إلى قانون تنازع البقاء وحق القوة وقوة الحق وليس رمزاً لهذا الأمر كما يذهب الذاهبون، أما الفريد دوفيني فيصور لنا العظمة الصامتة في موت الذئب وسكون أعصابه، ومقابلته الموت بنفس أعظم منه ، وقلب أقوى ، فكأنه يصور لنا العظمة والإباء والتعالي (حقِّي، 1986: 39) إلاَّ أن الشَّنفرى يتفرد برؤية شعرية متميزة بلغت من العمق والرحابة حدّ الإحساس بالذئب ، وهنا نلمس مسألة التكامل بين الطرفين المتحابين ، فهما في الهم سواء، ولا نريد أن نتجاوز حدود المعقول بأن نذهب مذهب الطوطميين حيث عبادة الإنسان لبعض الحيوان، وكان ذلك واضحاً في الجاهلية عند "بنو أسد"، وغير ذلك كثير، إنما هو الحب والألفة، ذلك الشئ الذي يجعل المحب وحبيبه شيئاً واحداً ، إن هذه الرؤية في حدِّ ذاتها ظاهرة إبداعية تضاف لوصف الذئب، وليست صورة مكررة عنده ؛ لأنها احتوت على الجديد الذي يجعلها ميزة فنية جديدة يعرف بها الشّنفرى.

ومن خلال قراءة لامية العرب للشَّنفرى، فإن الباحث سيتتبع الصورة الفنية الرائعة التي صورها الشَّنفرى للذئب لاستكشاف عناصر الصياغة، والكشف عن نظامها، ولمعرفة الخصائص المميزة للذئب عند هذا الشاعر العجيب، ومعرفة علاقة الأخير بالأول، أعني العلاقة بين الشَّنفرى وصاحبه الغريب، فللذئب عند شاعرنا مواصفات خاصة به، وهي التي من خلالها تتحقق رغبات الشاعر، كما أنه لا يخفى على أحد تلك الأسماء التي أطلقها على الذئب: العملس، الأزل ...، وهذا يدل دلالة قاطعة على اهتمام الشاعر بصاحبه الجديد، اهتمام العرب بعامة في إطلاق مسميات عديدة على الحيوانات التي لها مكانة مميزة لديهم، فكلما تعددت أسماء المسمى عند العرب كان ذلك برهاناً على تعلقه به، ثم لعلنا نذهب هنا إلى أن العلاقة بين الشَّنفرى وبين الذئب الأزل الأملح هي علاقة تكامل وتوحد، فكلاهما يسير في الصباح قليل الزَّاد، ثم تتهاداهما

المفاوز، ويمكننا رصد بعض مواقف الشاعر من خلال مواقف ذاك الذئب الذي أخذ يعدو مسرعاً بحثاً عن القوت، وهذا العدو وذاك البحث عن القوت يهيئان للذئب وللشاعر ألواناً من التعب والعناء، يتجسدان في مغامرة البحث عن أسباب العيش، ولتتوحد في المعنى بين الشاعر والذئب، فما يصيب الذئب ينعكس أثره على الشاعر من خلال المشاكلة التي أجراها منذ مطلع الأبيات التي تحدث فيها عن الذئب، فقد كان الشاعر خاوياً جائعاً حاله حال الذئب، فاشتد عدوه بحثاً عن الزاد مثل صاحبه، وقد عانى التعب والمخاوف، فكلما خرج من مفازة دخل إلى أخرى، كما في قوله:(يعقوب، 1991 :63) و(القاضي وعرفان :49/1989 وما بعدها).

وأغْدُو عَلَى القُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا   أزَلُّ تَهادَاهُ التَّنَائفُ أطْحَلُ
غَدَا طَاوِياً يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِياً   يَخُوتُ بِأذْنَابِ الشِّعَابِ وَيَعْسِلُ
فَلَمَّا لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حَيْثُ أمَّهُ   دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائرُ نُحَّلُ
مُهَلْهَلَةٌ شِيْبُ الوُجُوهِ كَأَنَّهَا   قِدَاحٌ بِأيدِي يَاسِرٍ تَتَقَلْقَلُ
أوِ الْخَشْرَمُ الْمَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ   مَحَابِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ
مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَهَا   شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ
فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبَرَاحِ كَأَنَّهَا   وَإِيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ
وَأَغْضَى وأغْضَتْ واتَّسَى واتَّسَتْ بِهِ   مَرَامِيلُ عَزَّاهَا وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ
شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وارْعَوَتْ   وَلَلصَّبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أجْمَلُ
وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِرَاتٍ وَكُلُّهَا   عَلَى نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

فانظر كيف يستهل الشاعر البيت الأول بحرف العطف (و) ليجعل (أغدو) معطوفة على ما قبلها، كما عطف البيت السابق بقوله:(يعقوب،1991: 63) و(القاضي وعرفان: 126/1989).

وَأَطْوِى عَلَىالخمص الْحوَايَا كَمَا انْطَوَتْ   خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وَتُفْتَلُ

ومرجع الضمير في مطلع البيتين للشاعر نفسه ؛ ليصبح الطاوي على الخمص الحوايا، والغادي على القوت الزهيد هو الشاعر الذي أراد أن يبرز شخصه من خلال ظاهرة أسلوبية، يحتفظ من خلالها لذئبه بسرعته وخفة حركته، وهي (التشبيه)، إذ شبه حالته كصعلوك في الصحراء يعاني من التفرد عن قبيلته ، كما يعاني من الفقر والتشرد، بحالة الذئب الجائع الذي أخذ يعدو في المفاوز بحثا عن القوت الذي يبتغيه.

وتعتمد الصياغة في هذه الأبيات على وسيلة تعبيرية بعينها هي فعل الغدو (أغدو) الذي يشحنها بمدٍّ انفعالي ، وحركة دلالية تظهر المعاناة التي يمرُّ بها الشاعر ، وتكشف عن الحالة النفسية السيئة التي يعيشها بعيداً عن بني جلدته محتمياً بغيرهم من الحيوانات بوصفهم أهلاً له خيراً من أهله الآدميين من خلال المشاركة بينه وبين الذئب.

وواضح أن الشاعر أسقط على الذئب كل ما يجيش في نفسه، إذ كان بلوغ الشك هو أمنيته التي تهيئ له الحياة الكريمة والاستقرار في ظل عشيرةٍ وأهلٍ ينعم في الحياة معهم، وهو غير قادر على تحقيق ذلك بدون الذئب السريع الذي يوصله إلى الزاد عبر المفاوز المقفرة، والمسافات الطويلة، فلهذا صور الذئب بهذه الصورة ليحقق لنفسه الغاية المنشودة التي انطلق لتحقيقها.

وإذا كان الشاعر قد اختزل رحلة الذئب في صورة حية لعناء الرحلة حيث اشتد عدوه هافياً مسرعاً يذهب يميناً وشمالاً من شدة الجوع، فإنه قصد بذلك أن يطلعنا على رحلته إلى الزّاد، وعلى معاناته التي تجسدت في معاناة الذئب، وقد حرص من خلال حديثه عن المعاناة أن يشير إلى أنها معاناة من أجل مواجهته لعوامل الفناء والمحافظة على استمرارية الحياة.

وقد وضح الشاعر منذ البيت الأول أنه عندما تحدث عن الذئب، فإنه يتحدث عن نفسه، فهو والذئب شئ واحد في الشقاوة والإحساس بالقهر وتسلط الأقوياء، وقد يعرض نفسه وذئبه للهلاك والمخاطر في تلك المفاوز المقفرة علاوة على ما يجده من مخاوف حرصاً منه على البقاء، ورفضا للفناء، والشاعر حريصٌ كل الحرص على أن ينهي الأبيات بالإشارة إلى عدم جدوى شكواه، ولم يجد سوى الصبر يتذرع به في دنيا الصراع.

ويشكل الفعل (أغدو) محوراً دلالياً تتمركز حوله الدلالة الكلية للأبيات ، إذ إنه يعكس مدى المعاناة التي يواجهها كل من الذئب والشاعر، مع مراعاة أن الشاعر حرص منذ البيت الأول على أن يصف لنا حالة الذئب الذي شاكل نفسه به " وقد اعتمد الشاعر على وسيلة تعبيرية تربط بين السابق واللاحق، وهي الضمير المستتر، الذي ساعد على تماسك الصياغة، وربطها ببعضها كما لو كان موجودا: (صرصور، 1996: 314).

وقد كان لظاهرة التكرار في هذا البيت دلالتها الأسلوبية المعبرة حيث كرر الفعل " غدا" مرتين، اعتمد في المرة الأولى على صيغة المضارع التي توحي بالاستمرارية، إذ أسند الأمر له نفسه، وفي المرة الثانية اعتمد الماضي، وكأنه أراد أن يجمع بين الماضي والحاضر، إذ جعل الأمر مستنداً إلى الذئب، وكأنما أراد بهذا التكرار أن يوحد بينه وبين الذئب في رحلة المعاناة والبحث عن القوت، فالغدو هو الذي يجمع بين الشاعر وبين الذئب بجانب معاناة الجوع الشديد، وبذلك استطاع الشاعر أن يقيم علاقة معاناة، وتشرد، وخوف، وضياع بينه وبين الذئب، إذ إنه بوجود الأهل والقوت يتحقق الرخاء والاستقرار والأمن، وغيابهما يدخله في دائرة البؤس والشقاء، ورفض الواقع المعيش، والبحث عن واقع بديل من وجهة نظر الشاعر هو أفضل مما هو كائن، وهذا ما أشقى الشاعر وأضناه، إذ إنه حاول الخروج من دائرة الأهل والعشيرة واللجوء

إلى عالم آخر، - هو من وجهة نظره الخاصة – أفضل، كما في قوله: (يعقوب،1991: 63) و(القاضي وعرفان، 1989: 66).

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سِيدٌ عَمَلَّسٌ وأَرْقَطُ زُهْلُولُ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ

فالأهل والرهط والجماعات الذين يريد العيش معهم وبينهم ليسوا من بني جلدته، وإنما استبدل بهم أهلاً من وحوش القفار والمفاوز، وهم : ذئب خبيث ، ونمر أملس، وضبع ذات عرف. "فالذئب رمز للتشرد، والنمر رمز الافتراس، والضبع ترتبط بالحياة على جثث القتلى، هؤلاء الأهل الذين اختارهم الشّنفرى هم المعادل الموضوعي للشّنفرى في تشرده وميله للانتقام، وقد جاء انطلاق الشّنفرى إلى التصعلك نتيجة إحساس بالظلم ورفض له ، والمقصود أنه اعتاد السفر، وتكرر منه قطع المهامة حتى ألفته وحوشها ، فصارت له بمثابة الأهل، إذ قال فلا يؤذني الرحيل ولا يشق عليَّ السير (العامودي، 1995: 30).

فخروج الشاعر من دائرة بني أمه – كما يقول – إلى دائرة الحيوان، والتحامه بهذه الدائرة واستئناسه بأهلها وتوحده مع الذئب جعله يضفي على نفسه بعض الصفات والخصائص الحيوانية؛ مما يجعلنا نحس بأننا أمام إنسان من نوع مختلف عن بني البشر حيث اكتسب بعض الصفات الحيوانية. أو أنه مؤهل بطبعه لذلك، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، وقد تمحورت الدلالة في البيت الأول حول فعل رئيسي في الصياغة هو " أغدو "، والغدو جاء شاملاً لكل مكونات الصياغة في البيت الأول، والتي امتدت إلى البيت الثاني الذي بدأه بالفعل (غدا)، فقد جاءت الصياغة متلاحقة عن طريق التداعي " القوت الزهيد، الأزل، الأطحل، التنائف، تتهاداه "، وقد اختار الشاعر هذه المفردات من معجم ينتمي إلى بيئة صحراوية، حيث تتعاون جميع العناصر في النهوض بالحياة ومواجهة الجوع والتشرد.

ولذلك كان الغدو شاملاً وجامعاً للشاعر والذئب معا، وإسناد الغدو للشاعر على شاكلة غدو الذئب يكسبه صفة السرعة التي تفوق سرعة بني البشر، وفي هذا تفاعل وتوحد واضح بين الشاعر والذئب، وقد ربط الشاعر الصياغة بزمن محدد وهو الصباح حيث النشاط والحركة، وهو طبع جُبل عليه العربي منذ كان للعربي وجود في هذه البيئة، في غدوهم مظعنين، وفي غاراتهم على الأعداء وفي سعيهم للأرزاق، وهذه شمائل رسَّخها الدين الإسلامي فيما بعد " البركة في البكور " ... إلخ.

وينتقل الشاعر إلى البيت الثاني، ليفصل لنا غدو الذئب الذي أجرى الشاعر التقابل أو التشابه بينه وبين الذئب في البيت الأول، إذ عكس فيه نمطاً تقابلياً بين الماضي والحاضر، تجسد الماضي في غدو الذئب، أمَّا الحاضر فقد أبرزه الفعل المضارع في مطلع البيت، فاستحضار الشاعر لفعل المضارع مع الماضي كان للمقابلة بينهما، أو ليقابل بهما بين الحاضر والماضي .

ورؤية الشاعر هنا للذئب في هذه الأبيات تعتمد على التنامي، إذ صوره جائعاً قد اشتدَّ عدوه مسرعاً يذهب يميناً وشمالاً من شدة الجوع؛ ليصل بنا إلى أنه مثل هذا الذئب الذي ينقضّ بأواخر الشعاب، ويمر بها مرّاً سهلاً .

ويرسم لنا الشاعر صورة الذئب، وهو يباري الرياح في السرعة، وفي حال كونه ينحدر في أسافل الشعاب مسرعاً، كما ينقض البازي ليخطف الصيد، أو كما يخطف الذئب الشاة خِلسةً، إذ تظهر عليه حالة الاضطراب في مشيته من شدة السرعة، إذا تحقق له ذلك . ويريد الشاعر أن يصور الجوع الذي مرَّ به الذئب فيقول:(يعقوب،1991: 63) و(القاضي وعرفان، 1989: 136).

فَلَمَّا لَوَاهُ الْقُوتُ مِنْ حَيْثُ أمَّهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ

يبدأ البيت بتصوير موقف شعري باستعادة الحدث الماضي من خلال الظرف (فلمَّا) والتي جاءت بمعنى حين ، وقد اتبعه بـ (لواه القوت)، و(أمه)، والتي ترصد حركة الذئب الذي عزَّ عليه القوت، فلم يجد أمامه سوى الاستنجاد بغيره من الذئاب فعوى، فأجابته أشباه له، وتكشف لنا الصياغة عن تقابل بين حال نظائره من الذئاب التي وصفها بأنها نُحّلُ (أي مهازيل) وبين حاله في الجوع والهزال، وهذا التقابل يبرز لنا المعاناة التي يعيشها ذاك الذئب ونظائره من ناحية، والشاعر من ناحية ثانية.

وقد حاول الشاعر أن يجعل كلمات هذا البيت تعتمد كلياً على التسلسل المنطقي في تعبير دقيق من خبير بالصحراء وحيواناتها، فعبَّر عن الجوع بقوله (لواه القوت)، وهو تشخيص للحالة التي يمر بها الذئب، وهذه الحالة جعلته يصرخ عالياً إلى أمثاله، وكأن الذئب في حالة صراع مع الجوع، ولا يريد أن يستسلم للموت، فراح يصرخ عالياً مستنجداً كنوع من أنواع الصراع مع الجوع، وهذا هو صراع البقاء، وعلى الرغم من أن الذئب يبدو في حالة ضعف واستكانة، فإن هذه الحالة الصعبة التي يمرُّ بها لا تجعله يمرُّ بمرحلة من الاستسلام، إذ جعل ذلك استجابة من تلك الذئاب لدعواه، هذه الاستجابة تكشف لنا عن تحدٍ حقيقي للموت والفناء والمحافظة على البقاء واستمرارية الحياة، كما تكشف لنا عن مواجهة الصعاب والواقع المأساوي الذي كان بحاجة إلى استسلام ذلك الذئب الهزيل الذي أخذ يتلوى جوعاً في مفازة مترامية الأطراف، ولكنه واجه تلك الصعاب بإصرارٍ وتحدٍّ، جاء في حركة هادئة كشفت عن عدم انزعاجه بما حلَّ به من جوعٍ، وألمٍ ،ووحشةٍ، ووحدةٍ ، حيث إنه لجأ إلى بني جلدته لمؤازرته وسدَّ حاجته، لكن المتلقي لا يجد الجواب الشافي في هذا البيت، فربما يخطر على باله العديد من الأسئلة، ما صفات تلك الذئاب التي أجابت دعوة الذئب؟ فنجد جواباً لهذا التساؤل، وغيره من التساؤلات التي ربَّما تخطر على بال المتلقي، فنجد الشاعر كان حريصاً على وضع الجواب في

الأبيات التي تليه، فوجدناه يقول: (يعقوب، 1991: 64) و(القاضي وعرفان،1989: 139، 149).

مُهَلْهَلَةٌ شِيْبُ الوُجُوهِ كَأَنَّهَا   قِدَاحٌ بِكَفى يَاسِرِ تَتَقَلْقَلُ
أوِ الْخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ   مَحَابِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ

لقد بدأ البيت الأول بكلمة (مهلهلة) وهي صفة لـ (نظائر) في البيت السابق ، والتي تعني رقيقة اللحم ، وذلك تشبيهاً بالهلال لرقته وضمره ، فالهاء الثانية زائدة كما يرى الزمخشري، والعكبري، وابن زاكور في بلوغ الأرب في شرح لامية العرب:(القاضي وعرفان ، 1989 : 139 -149) و(حّور وسعد الدين، 1987: 91)، اعتماداً على القول (هلهل النسَّاج الثوب) إذا أرقَّ نسجه، وخففه، وشعر (هلهل) أي رقيق، وقيل إنَّما سُمِّي امرؤ القيس بن ربيعة أخو كليب بن وائل مهلهلاً، لأنه أوّلَ من أرقَّ الشعر، و(الهاء) الثانية فيه زائدة، وكل ذلك تشبيه بالهلال لرقته وضمره .

واضح أن الشّنفرى يواصل حديثه عن الذئاب الجائعة الباحثة عن الطعام، والتي وصفها بالنحول من آثار الجوع، وبياض شعر وجوهها، وكأنَّما أراد أن يعطي صورةً واضحةً للون وجوه الذئاب، عندما استغاث بها ذاك الذئب الجائع، الذي لم يجد طعاماً يأكله بعد أن ضاقت به السُّبل، فلما دعاها أجابته تلك النظائر على هذا الحال، فلشدة حالها أخذت تمشي مضطربة، ومهلهلة، إذ كانت تشبه في عدم انتظام حركتها، وفي اضطرابها سهام المغامرة التي كانت شائعة آنذاك.

فالبيتان امتداد طبيعي ومكمل لما قبلهما ، إذ تستمر بهما عملية الوصف لعشيرة الذئاب التي أجابت دعوة ذاك الذئب الجائع، والتي لا تقل عنه جوعاً.

واضح أن الشاعر لجأ إلى استخدام وسيلة تعبيرية أثيرة إلى نفسه؛ ليسهل نقل الصورة على المتلقي، وهي (التشبيه)، فعندما تحدث عن عشيرة الذئاب التي استصرخها ذاك الذئب الجائع مستغيثاً بها اعتمد على تشبيه تلك الذئاب العاوية الضامرة من الجوع بقداح الميسر المصونة عند اضطرابها في كفّ المقامر، ليبين للمتلقي أن حال عشيرة الذئاب جميعاً كحالته، فهي جائعة وضامرة وهزيلة من الجوع المتكرر وشبه الدائم، ولا تكتمل تلك الصورة بدون لفظة (تتقلقل) لأن جملة تتقلقل هي نعت لـ (قداح).

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر استطاع أن يستثمر القافية هنا استثماراً جيداً، إذ وظَّفها في خدمة المعنى، بالإضافة إلى السُّمو الجمالي، فلفظة (تتقلقل) التي جعلها قافية لهذا البيت ترتد على اللفظة الأولى (مهلهلة) إذ أنه من الضروري أن ما هو مهلهل لابدَّ له من أن يتقلقل، أو على الأقل يحمل قابلية التقلقل نظراً لرقته ووهنه، فجاءت لفظة (تتقلقل) كافية للبيت لتعني المعنى

وتعمقه، ولترتبط في الوقت نفسه بالمضمون العام ارتباطاً وثيقاً . وكأنما أراد الشاعر بذلك أن يبين لنا أن الذئاب " تتعرض لقمع الطبيعة تماماً، كما تعرض هو لقمع المجتمع، إنها الفجيعة في كل مكان، وإزاء هذه الفجيعة الكلية الحضور لم يكن في وسع الشاعر إلاَّ أن يضج، إنها حالة القهر الجاثمة على الموجودات أنَّى يولي الشاعر وجهه ":(اليوسف، 1985: 225).

استطاع الشاعر أن يجرد تشبيهه، ويدرك الصفة المشتركة بين تحول الذئاب وتقلقل السِّهام في يد المقامر، إذ أن المتلقي لا يستطيع أن يدرك بسهولة فائدة البيت الثاني، أو علاقته بهزال الذئاب، ولا يمكن أن يشير إلاَّ إلى كثرة الذئاب واحتشادها، ثم يعود الشاعر إلى التشبيه مرة ثانية، وذلك ضمن عملية استدراك وتواصل فهو صفة لتلك الذئاب مستخدما حرف العطف (أو) للجمع بين معطوفين لا يرتبطان – على مستوى البيت - بعلاقة ما، فلا صلة دلالية بين (قداح بكفي ياسر تتقلقل) أو (الخشرم المبعوث حثحث دبره مهابيض أرداهن سام معسل)، وإنما يمكن الكشف عن هذه الصلة بالبحث في المستوى العميق عن التشكيل الجمالي الذي يجمع بينهما.

فـ (الخشرم) في البيت الثاني معطوفة على (قداح) في البيت السابق، وجاء هذا العطف بعد أن شعر الشاعر أن التشبيه لم يستوف حقه، فجعله من شقين، وليس الشق الأول مترتباً على الشق الثاني، وإنما أراد الشاعر أن يعمق فنية الصورة التشبيهية؛ ليثير إعجاب المتلقى بها أكثر من تحريك مشاعره، فجاء التشبيه الثاني موضحاً الأول، ومضيفا الجديد، فإذا كان التشبيه الأول قد جعل الذئاب تشبه السهام في يد المقامر، فإن التشبيه الثاني جعلها - أي الذئاب النُّحل في حالة جوعها وتشردها – تشبه رئيس النَّحل مع نحله، وقد عمد أحد طالبي العسل إلى خلاياهن فحطمها في جمعه للعسل، فاضطرب النحل لهذا الموقف الذي يجعله بدون مأوى، لأن بيوته هدمت، وأصبح بدون طعام، فطعامه من العسل المدَّخر في بعض أوقات السنة قد دمِّر.

ومن الملاحظ أن الشّنفرى لجأ إلى تكثيف التشبيه في هذه اللوحة الفنية الواحدة، وخاصة أنه أصبح في حالة انفعال وتعاطف قصوى مع ذاك الذئب وعشيرته، إذ أن الذئاب جميعها أصبحت هزيلة من الجوع والتشرد، حيث جعل الصورة تمتد شيئا فشيئاً؛ إيماناً منه بأن الصورة المفردة أو الواحدة ربَّما لا تفي باستيعاب ذاك الانفعال الشديد، بل رأى أن تلك الصورة التشبيهية المتعاقبة و السريعة خير وسيلة فنية للتعبير عن حالة الانفعال الشديدة، إذ رأى أنها صورة تقوم على التكامل فيما بينها، وتشكل صورة ممتدة للدلالة على تلك الحالة التي تستثير عواطف ومشاعر كل إنسان يمتلك رهافة الحس ، وصدق الشعور .

ويعود الشاعر إلى وصف الذئاب التي تجمعت حول ذاك الذئب الجائع حين دعاها من شدِّة الجوع ، فيقول: (يعقوب، 1991 : 64) و(القاضي وعرفان، 1989: 152).

مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَهَا   شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٍ وَبُسَّلُ

والشاعر بهذا البيت يستدعي بيت علقمة الفحل المعاصر لامرئ القيس في وصفه للظليم والنعامة، وهو أروع ما تضمنت ميميته، ففيه من المعاني الإنسانية والتعاطف بين الظليم والنعامة ما لم نجده في عالم الإنسان، وقد عرض ذلك في أسلوب قصصي شائق، فيه من جمال العرض، وإثارة المفاجأة، وتناسق التصوير ما يستدعي العقل والجنان، وذلك قوله: (شاكر وهارون ، 1983 : 399).

كَأَنَّهَا خَاضِبٌ زُعْرٌ قَوَادِمُهُ   أَجْنَى لَهُ باللِّوَى شَرْيٌ وتَنُّومُ
فُوهٌ كَشَقِّ العَصَا لأيًاً تُبَيِّنُهُ   أسكُّ ما يَسْمَعُ الأصْوَاتَ مَصْلُومُ

هذا الاستدعاء أراد به الشاعر أن يضفي على وصفه للذئاب نوعاً آخر من الصفات التي تؤكد جوعها وتشردها، فيصفها بأنها فاتحة أفواهها، وأن شدوقها واسعة، كأنها الشقوق في العصيّ، فتصبح كريهة المرأى.

فاستدعاء الشاعر للموروث الشعري جاء على شكل تلاحم تام مع بنية نصه بحيث لا يستطيع المتلقي أن يفصل بينهما، وذلك نتيجة " لكثافة الاستدعاء من ناحية، وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى ":(عبد المطلب ، 1996 : 53) فاستخدام الشاعر ظاهرة التناص هنا هي مدخل للحديث عن هموم تلك الحيوانات التي تتعرض لقمع الطبيعة.

فقد بدأ البيت بلفظه (مهرته)، وهي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هي عائدة على الذئاب، والشاعر باستخدامه لهذه اللفظة يفصح لنا عن حالة الذئاب واسعات الأشداق، كما نلاحظ أنه قد جعل ارتداد لفظة القافية (بُسّل) على لفظة (مهرته)، وبهذا الارتباط نراها تخدم غرض الشاعر في تقديم صورة كريهة للذئاب مردها إلى ظلم الطبيعة، والواقع أن الشاعر أراد باستخدامه للفظة (مهرته) أن يفصح للمتلقي عن الصورة الحقيقية لتلك الذئاب واسعات الأشداق، أما لفظة (بُسَّل) التي قفل بها البيت، فقد تجعل المتلقي يزداد إحساسا بالمأساة التي أصابت تلك الذئاب، فجعلها عابسات كريهات المنظر، وتكتمل الصورة المأساوية بلفظة (كالحات) الواقعة في ثنايا البيت، والتي تُسْهِم في خلق اللوحة المأساوية التي تسيطر على المتلقي، فتوزيع الشاعر لهذه الألفاظ الثلاثة على مساحة البيت هو الذي يضفي – بفنيته وأبعاده الثلاثية – جواً من الكآبة والحزن العميقين على تلك الصورة التي ينقلها البيت للمتلقي.

وبيت الشّنفرى يستحضر جانباً من ملفوظ بيت علقمة (فوه كشق العصا) ويغيّب جانباً منه، ليعلن بذلك دخول الذئاب دائرة الجوع الشديد، وما يترتب عليه من تغيير في وجوهها، فهي كئيبة عابسة كريهة على عكس الظليم وأنثاه عند علقمة إذ تناولا التطريب والحنان كما لو كانا

إنسانين يرفهان عن بعضهما البعض، وهذه هي أسمى معاني الإخلاص والتكاثف في حماية النَّسل.

وهذا الاستدعاء الإبداعي له حضوره الكثيف في البيت، وهو حضور يعلن عن تواصل هذا الإبداع بين الشَّنفرى من ناحية وعلقمة الفحل من ناحية أخرى، " ويدخل الاستدعاء هنا في منطقة إضافية يمتص فيها الملفوظ السابق أو المزامن، ويدفعه إلى نسيج الخطاب الحاضر، مستمداً منه طاقةً تدميريةً أو تكوينيةً طارئةً، ومستمداً منه وعياً إضافياً يشارك في إنتاج الدلالة، وهو ما أطلق عليه (التناص) أو تداخل النصوص، دون أن يكون هناك فارق بين التداخل الشعري والنثري ": (عبد المطلب، 1997: 150)، ويلاحظ أن التناص مع الشَّنفرى يسعى لإظهار حالتي الجوع والقهر اللتين يعيشهما الذئب وعشيرته، فإن خطاب علقمة بن فحل يسعى إلى حماية الظَّليم لأنثاه وحماية بيضها.

فإذا كان الشَّنفرى قد آثر مواجهة الواقع القهري التدميري مواجهة سالبة بالحديث عن القهر، والجوع، والتشرد، فإن علقمة الفحل قد آثر المواجهة الإيجابية التي جعلت الظليم" يسعى جاهداً إلى حماية البيض وحماية أنثاه لا يألو في سبيل ذلك جهداً، ولا يشغله عنه نعيم الحياة، وهذا التطريب والحنان المتبادل بين الظليم وأنثاه كل منهما يفهم الآخر ويرفه عنه، معنى إنساني نبيل في التعاون بين هذين في سبيل الإخلاص للعشير، والتكاثف في حماية النسل": (شلبي، 1977 : 251).

وطبيعة التحليل للصورة عند الشاعرين تقودنا إلى الكشف عن بنية التشبيه عند كل من الشّنفرى وعلقمة الفحل باعتبار أن استخدام كل منهما للخطاب المجازي يكشف عن خصوصية الرؤية لكل شاعر وعن طريقته في بناء صوره وتراكيبها، إذ إن الشّنفرى يحاول أن يبرز من خلال صوره التي كثف من استخدامها في وصفه للذئب قاصداً بذلك أن يضفي على خطابه الشعري جانباً كبيراً من الفنية، واتساع فضائه النصي، وإن كانت البنى المجازية على الرغم من ذلك لا تبلغ درجة كبيرة من التعقيد الفني والإبداع الذهني الذي نألفه في الخطاب الشعري الحديث": (عبد المطلب ، 1996: 65) وذلك إيماناً منه بأن التألق الشعري يأتي بالوضوح لا بالغموض والاختفاء.

فالجوع الذي يتعرض له الذئب هو نفسه الذي تتعرض له تلك الذئاب، والمعاناة هي المعاناة نفسها التي يتقاسمها الطرفان، وما لهم إلاّ أن يئنوا، ويصيحوا جميعاً أنين الباكيات وصياح الثاكلات لأولادهن إلى أن يغلبهن البكاء والتعب، كما في قوله:(يعقوب، 1991: 64) و(القاضي وعرفان، 1989 : 154، 157، 159، 162) .

فَضَجَّ وَضَجّتْ بِالْبَرَاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكّلُ

وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ واتَّسَى واتَّسَتْ بِـــهِ مَرَامِيـــلُ عَزَّاهَـــا وعَزَتْـــهُ مُرْمِـلُ
شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعوَى بَعْدُ وارْعَـــوَتْ وَلَلصَّبْرُ إنْ لَـــمْ يَنْفَـعِ الشَّكْوُ أَجْمَــــــلُ
وَفَـــاءَ وَفَـــاءَتْ بَـــادِرَاتٍ وَكُلُّهَــــــا عَلَى نَكَـظٍ مِمَّـا يُكَـــاتِـمُ مُجْمِــــــلُ

واضح من الأبيات السابقة أن الشاعر يعزف على وتر التكرار لتفجير الواقع الفاجع، المريب، الكئيب الذي حرص على نقله للمتلقين من خلال تصويره لتلك الصورة التي يحياها الذئب وعشيرته، وقد حرص الشاعر على شحن هذه الأبيات بأفعال ذات دلالات إيحائية تنطلق من معاناة موجودة في عالم الذئب وعشيرته، وهو عالم مرئي للعيان، فمن شدة حرصه حاول جاهداً أن يورد فعلين متماثلين متتابعين، ليس بينهما سوى الفاعل المستتر، والذي يعود في الفعل الأول على الذئب، وفي الفعل الثاني يعود على الذئاب، وكأنه أراد بذلك أن يعطي برهة من التفكير والاستعداد الذهني لتلقي تلك المعاناة .

وقد ركز الشاعر على إبراز ذات الذئب من ناحية، والذات العائدة من ناحية أخرى بكثرة ملحوظة في الأبيات الأربعة الأخيرة باستخدام الأفعال الماضية ذات الفاعل الغائب العائد على الذئب مرة، وعلى الذئاب مرة أخرى، وما أن تتقدم مع الأبيات حتى تتجلى الغاية الحقيقية من هذه الأبيات، وهي غاية تتصرف من الضمير (هو) العائد على الذئب والضمير (هي) العائد على الذئاب إلى الـ (أنا) العائدة على الشاعر، والـ (هم) العائدة على مجتمعه، وذلك من خلال الصورة التشبيهية التي أحدثها الشاعر بينه وبين الذئب منذ البيت الأول، والتي امتدت إلى نهاية الأبيات، وهذا جعل من الذئب مرادفاً للشّنفرى، وجعله المحور الذي تدور حوله الأبيات، واستمراراً في عملية الوصف استدعت الحاجة الشاعر إلى أن يكشف عن العذاب النفسي الذي عاشه بعيداً عن مجتمعه، وبهذه الصفات للذئب استطاع أن يجعل من ذئبه إنساناً يتمتع بكل صفات الإنسان، ويصبح دال (الذئب) عنده معادلاً موضوعياً لدال (الشاعر) نفسه، فالشاعر يعيش حالة توتر نفسي، جعلته لا ينفعل وإنما يتفاعل مع الموقف، إذ إن الشعر الحقيقي تفاعل عميق لا انفعال صاخب.

فالشَّنفرى يتمتع بشاعرية رقيقة وشفافة بالإضافة إلى قدرته على استبطان الحدث، وامتصاص التجربة، وإنها أبيات ليست في وصف حالة الذئب وعالمه الحيواني بقدر ما هي وصف لحالة الشاعر وحالة مجتمعه الذي نَفَرَ منه، وفرَّ بحثاً عن مجتمع بديل من عالم الحيوان، فهي تعكس حالة رفض وتمرُّد على المجتمع الذي يعيش فيه الشاعر، ومن واقع المعاناة التي يعيشها الشاعر أخذ ينسج ما يناسبه من الخيوط المأساوية من خلال حديثه عن عالم الحيوان (عشيرة الذئاب) يتقن فن التصوير، وفق المراوحة ، والتوحيد بين عالم الذئب وعالم الشاعر، ففي أبيات قليلة لا تتجاوز عشرة الأبيات تتراءى للمتلقي فيها مأساة ذئب وعشيرته حيث لا خيط

يفصل بين مأساة الشاعر ومجتمعه، وتلك المأساة لأنهما يتعقبان في لحظة واحدة مجهولة يختار الشَّنفرى بعض التفاصيل من هذين العالمين المختلفين، ليشحن وجدان المتلقي وفكره بإيقاع المأساة التي حلَّت بالذئب وعشيرته، كما حلت بالشاعر ومجتمعه؛ لتكون تلك اللوحة الإبداعية "من أبدع ما تنتجه المواهب، وليس كل رسام يستطيع أن ينقل مثل هذه اللوحة الفنية كما هي، بل تحتاج إلى رسام تكافئ أو تقارب موهبته في الرسم اليدوي موهبة الشَّنفرى في الرسم الأدبي، ليستطيع أن ينقل هذه اللمحات البالغة الدقة كالانفعالات النفسية التي ترتسم على وجوه الذئاب": (حنفي، 1975 : 176).

وبالتدقيق في هذه الأبيات نجد أنها استمرار للأبيات الخمسة السابقة، ولكنه استمرار على نحو آخر، ففي حين كانت الأبيات الخمسة السابقة لها تبدي حالة المكابرة إلاَّ أنه حاول جاهداً أن يحولها إلى استرحام مبطن، فهو في حقيقته يمد يده خفية إلى الجماعة التي انسلخ عنها ليصافحها، إذ لجأ إلى استعطافهم من خلال تصوير حالته التعيسة، والتي يخفى وراءها حاجته إلى حنانهم وعطفهم عليه، فبعد أن ذكر أنه يمكن أن يحصل على ما يشاء بطرق غير كريمة إذا قبلت نفسه ذلك، لكنها لم تقبل العيب قط، وإذا ما رأته يريد ذلك فإنها سرعان ما تتحول عنه.

وتطفو على سطح الأبيات الأربعة الأخيرة بشكل لافت للنظر ظاهرة التوحد بين الذئب وعشيرته هذا التوحد " يدخل دائرة الزمن الماضي الذي لا يقبل تعديلاً أو تغييراً ولا يتحمل تأثيراً، لكنها تتمكن من إحداث شيء من ذلك لتدخله دائرة المقبول " (عبد المطلب، 1997: 131).

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر في استخدامه للماضي هنا على اطلاقه يكاد يكون مساوياً للحاضر في تسلط المعاناة على الذئب وعلى عشيرته، بنفس الوتيرة بدت واضحة للعيان فاعلية الزمنية متجلية في توحد الذئب مع عشيرته في المعاناة، هذا التوحد يتأكد من قول الشاعر: (ضج وضجت – شكا وشكت – أغضى وأغضت – ارعوى وارعوت – فاء وفاءت)، فالشاعر قد اتكأ في حركة هذه الأبيات على الزمن الماضي الذي أراد به لحظة الحضور القائمة على التبادل الزمني على صعيد الشعرية.

فإذا كانت الذات العائدة على الذئب في مطلع كل بيت شعري منفصلة عن الذات العائدة على الذئاب ، فإن الشاعر حاول بطريقة ذكية أن يمزج بينهما من خلال استخدام حرف العطف (الواو) الذي يهيئ الصياغة لتقبل الانتقال من الإفراد إلى الجمع، كما أنه في الوقت نفسه يجعل الصياغة تجمع بين الذات الفردية والذات الجماعية، لتصبح ذاتاً جماعيةً واحدةً، فما يقع على الذئب يقع على عشيرته من الذئاب، ومن ثم اعتمد الشاعر في الصياغة القائمة على العلاقة

القائمة بين العطف والمعطوف عليه؛ ليكون التساوي بين الإفراد والجمع دالة على مأساوية الموقف الشعري الذي يصور حياة الذئب وعشيرته، والتي تنعكس على الشاعر ومجتمعه.

المحور الثاني : مع القطا :

وبعد أن كشف الشاعر عن ضعفه في البيتين الأخيرين من المحور السابق حيث وصل إلى درجة الارعواء تنبه إلى انحطاط مكانته عاد ثانيةً إلى الفوقية، وهذا يوضح لنا الصراع اللاشعوري الذي ينتاب الشاعر بين الحين والآخر، إذ تتقاذفه " رغبتان متنافرتان إحداهما تسعى إلى الاستسلام، والأخرى تسعى إلى الاستعلاء واستئناف التجربة اللامتكيفة": (اليوسف ، 1985 : 229).

وإذا كان الماء من ضروريات الحياة فإن الشّنفرى صور لنا صعوبة حصوله عليه، حتى أنه كان يضطر إلى تتبع القطا ومنافسته في الحصول على الماء، وهذا بدوره يوضح لنا معاناة الشَّنفرى وقسوة الحياة التي يحياها وحرمانه من ملذات الحياة وضرورتها.

" وتأتي مجموعة القطا إثر مجموعة الذئاب مباشرة لتمثل حالة من حالات الانسجام والتوالف التي يعاني الشاعر من افتقاره إليها، ولكن لتحمل في الوقت عينه سمة الكبح المفروضة على الموجودات، ونستقرئ هذا الكبح من شدة الظمأ الذي تعاني منه هذه الطيور، إنه الشّح المسؤول عن عدم الإشباع في تلك القفار القاحلة، وهو يصر على تفوقه هنا، حين يسابق القطا فيسبقها، وإذ يأتي هذا التفوق إثر لحظة الذئاب التي تنتهي بالارعواء، فإن الشاعر يحاول تقديم الطرف الآخر لميوله: رفض الركوع لمطالب الواقع" (اليوسف،1985 : 245) فيقول:(يعقوب، 1991 : 64) و(القاضي وعرفان، 1989 : 164، 176، 170، 172، 174، 176).

وَتَشْرَبُ أسْآرِي القَطَا الكُدْرُ بَعْدَمَا سَرَتْ قَرَبَاً أحْنَاؤُهَا تَتَصَلْصَلُ
هَمَمْتُ وَهَمَّتْ ، وابْتَدَرْنَا وَأَسْدَلَتْ وَشَمَّر مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ
فَوَلَّيْتُ عَنْهَا وَهْيَ تَكْبُو لِعَقْرِهِ يُبَاشِرُهُ مِنْهَا ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ
كَأَنَّ وَغَاهَا حَجْرَتَيْه وَحَوْلَه أضَامِيمُ مِنْ سَفْرِ القَبَائِلِ نُزَّلُ
تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إلَيْهِ فَضَمَّهَا كَمَا ضَمَّ أذْوَادَ الأصَارِيمِ مَنْهَلُ
فَعَبَّتْ غِشَاشَاً ثُمَّ مَرَّت كَأَنَّهَا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أحَاظَةَ مُجْفِلُ

تتحرك الصياغة نحو إبراز صورة سرب القطا في طلبه الماء ومسابقة الشَّنفرى إياه، واختيار الشاعر لطائر القطا المشهور بالسرعة يعطيه أهمية تؤهله لأن يصبح محورا تدور حوله الدلالات في الأبيات، وتنعكس هذه الأهمية على الشَّنفرى من خلال عملية السِّباق التي تجمع بين طرفين أحدهما على الأرض (وهو الشَّنفرى) والثاني في السماء (وهو القطا)، وهي صياغة

تزخر بالمفاجأة الدلالية للمتلقي، إذ لم يعهد سباقاً بين طرفين أحدهما في السماء والثاني في الأرض من قبل، وهذا بدوره يهيئ المتلقي لسماع حدث سار ونتائج سارة أيضاً .

وتحدث المفاجأة في هذه الأبيات إذ تكون النتيجة غير متوقعة، فيصل الشَّنفرى قبل طيور القطا، وهي النتيجة التي ارتضاها الشاعر؛ ليظهر قدرته الفائقة على العدو خاصة وأنه واحد من شعراء الصعاليك الذين اشتهروا بهذه الصفة، كما ألمعت إلى ذلك في فك لغز القطا واختيار الشاعر له، وعلى مستوى الصياغة تمثل الأبيات صورة سباق بين " الشاعر" و"القطا" يجسده أسلوب التصوير الذي بدأ به البيت الثاني، إذ قال : " هممت وهمت " لكي يبين التقابل بينه وبين القطا، وهذا يوحي باستعداد الطرفين للسِّباق، ثم ينتقل بعد ذلك إلى عملية السِّباق نفسها والانطلاق قائلاً: "وابتدرنا" لذلك احتاج الأمر إلى تشكيل صياغي يؤدي بنا إلى نتيجة لهذا السباق، وإن كان الشاعر قد جعل زمام السباق في يده نتيجة لتحريك طاقاته الإيجابية، وزرع الثقة فيه من جديد، بعد أن تزعزعت في الأبيات الأخيرة من حديثه في المحور السابق عن الذئاب.

وبعد أن تهيأت الصياغة لإلقاء النتيجة لجأ الشاعر إلى استخدام الكناية في قوله: " وأسدلت " – يعني القطا – كعملية إقناع منطقي للمتلقي لإرخاء القطا أجنحتها من التعب الشديد وضعف السرعة، وفي المقابل استخدم لفظ " شمّر، والفارط " معتمداً على التوازن بينه وبين القطا، فبينما ظهر التعب على القطا وأرخت أجنحتها إلى أسفل كان الشاعر في قمة نشاطه، إذ شمَّر ثيابه وانطلق، فالإرخاء للأجنحة كان عاملاً معيقاً ومعطلاً للقطا في عملية السباق، وفي المقابل تَشمْير ثيابه إلى أعلى كان عاملاً مساعداً في السَّبق، فيصف نفسه بأنه متقدم على القطا في التسابق، إذ لا يفوز المتسابق إلاَّ إذا كان يمتلك من الصفات ما هو أفضل، ويزيد من وصفه هذا أنه مع هذا التقدم وهذا الفوز الساحق أنه لم يبذل جهداً في العدو بل كان يعدو متمهلاً متأنياً لأنه واثق من النتيجة في صالحه، وأنه يعرف جيداً أن منافسه دون مستواه بكثير فلا يحتاج إلى جهد كبير في سباقه، وبالتالي يصل الشاعر إلى الماء ويرتوي قبل وصول القطا الذي يتخلف عنه، ويصيبه الإعياء الشديد ، ويكون نصيبه أن يشرب ما تبقى بعد شرابه، وهذا ما أكده الشاعر في البيت الثالث، إذ صور لنا سرب القطا حينما وصل إلى الماء مجهداً يتساقط حول الحوض ملتمساً الماء بدقونه وحواصله.

ومن اللافت للنظر أن الشاعر في البيت الثاني حافظ على التناغم الموسيقي مع وحدة الصورة أو المعنى في الشطر الثاني، " وفي حين نراه يتكافأ مع القطا في الشطر الأول، فإنه في الشطر الثاني يرغب في إجلاء تفوقه، ومثل هذا الإجلاء يحتاج إلى موجةٍ إيقاعيةٍ طويلةٍ أشبه بمتواليةٍ موسيقيةٍ تفرض ذاتها، لأنه يغدو أقرب إلى كونه ضربة واحدة ضخمة توجه إلى

الخصم، في بداية الأمر منح القطا الفرصة التي منحها لنفسه، ولذلك قدَّم تكافؤ الفرص على شكل تقابلات ثلاث تحملها وحدات موسيقية ثلاث، أمَّا حين شاء أن ينفرد بالتفوق فقد انفرد الشطر الثاني بوحدته الموسيقية، إن أحادية الجانب في الصورة: (إذ أخرج الخصم منها واستأثر بها) قد اقتضت أحادية الإيقاع" (اليوسف ، 1985 : 271).

وبانتهاء البيت الثالث تتهيأ الصياغة لصورة ثانية ترتبط بسابقتها بـ : أداة التشبيه " كأن " لتحدث تضايفاً وتلازماً بين الأبيات السابقة واللاحقة، فيستخدم الشاعر صورة جزئية لمشهد القطا حينما وصل إلى الماء، جمعت هذه الصورة بين الصوت والصورة، إذ إن تجمع القطا بعضه حول بعض أدى إلى انبعاث أصوات من تزاحمه حول الماء يشبه ذلك جماعات من القبائل المسافرة حين تنزل في مكان ما، وتحدث أصواتا مختلفة متنوعة صادرة عن الرجال والنساء والأطفال، كما تصدر عن مواشيهم التي اصطحبوها معهم " والخيال في هذه الصورة قد جمع بين أمرين فيهما كثير من البعد هما: القطا في عدده الكبير وأصواته الكثيرة، والمسافرين في عددهم وأصواتهم المختلطة، والبعد يأتي من جهة أن الطرف الأول من الطيور، والطرف الثاني من الناس المسافرين، وكذلك صوت الطيور وكلام المسافرين"(الديب ، 1989 :256).

وإذا ما انتقلنا إلى البيت الخامس، فإننا نصل إلى صورة جديدة تلتحم مع الصور السابقة، ومرجع الضمير في مطلع البيت للقطا ليصبح التوافد والتجمع حول الماء للقطا الذي جاء من شتى الأماكن المتفرقة والمختلفة، إذ أراد الشاعر أن يبرز صورة القطا من خلال ظاهرة أسلوبية يحتفظ من خلالها لقطاه بتجمعه وتوافده حول الماء، وهي " التشبيه " إذ شبه جماعات القطا التي تتجمع حول الماء وتتكاثر بالأعداد الكثيرة من الإبل والتي جمعها منهل الماء فتجمعت حوله وتزاحمت عليه جماعات جماعات، فروعة الصورة وجمالها بُنيت على ذلك المشهد الرائع الذي نرى فيه الصورة متخيلة في أذهاننا، إذ نشاهد طيور القطا وهي ترد الماء من وجهات كثيرة في السماء، والإبل ترد الماء من سبل كثيرة على الأرض، وهذا المشهد يدل دلالة قاطعة على حيوية الصورة التي تعُد جزءاً مكملاً لأجزاء الصورة الكلية، وهذه الصورة مستقاة من واقع المجتمع الرَّعوي، ولكنّه وظّفها توظيفاً جيداً لتخدم حاجاته النفسية، فاستخدام الشاعر للفظة "توافين " و" ضمّ "، والتي توحي بأن الشاعر لديه رغبة شديدة في الالتئام مع الجماعة، وأن يصبح واحداً منها، وكأنما ملَّ من الوحدة ومن انسلاخه عن عشيرته الأقربين، وأصبح يركن بطبيعته الإنسانية إلى الجماعة وإلى الانتماء كما يقول علماء المجتمع.

وتعتمد الصياغة في هذا البيت على وسيلة تعبيرية بعينها هي فعل (توافين) الذي يشحنه بحركة ذات دلالة على التجمع، والتي يظهر من خلالها تجمع القطا وتكاثره، إذ تشير إلى الوحدة والالتئام داخل مجموعة، وهذا ما يفتقده الشاعر الذي أخذ يتسابق مع القطا بمفرده، وفي هذا

تلميح لحالته النفسية السيئة التي يعيشها الشاعر بعيداً عن مجتمعه وعشيرته، وكأنما أراد أن يحقق لنفسه الغاية المنشودة وهي الرجوع إلى الجماعة.

وإذا كان الشاعر قد وحَّد بين القطا عند مورد الماء، وجعلها تتلاحم وتتجمع وهي تتصلصل، فإنه في المقابل جعلها تنفر مجتمعه فيقول:(يعقوب، 1991 :67) و(القاضي وعرفان، 1989 : 176).

فَعَبَّتْ غِشَاشَاً ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

وتكشف الصياغة اللغوية للبيت عن موقف مأساوي تعيشه القطا ألا وهو شدة العطش التي لحقت بها، مما جعلها تعبّ الماء عبّا من غير مصّ يدفقه في الحلق دفقاً دون تدرج وقد أتبع الفعل بقوله (غشاشاً)، " وفيه وجهان : أحدهما أنه مفعول (غَبَّتْ) أي صبت القطا في جوفها شيئاً قليلاً من الماء، والثاني : هو حال، أي غَبَّتْ مستعجلة: (الحلواني ، 1981: 45)، وهو موقف أفرزته الصياغة من خلال استعمال الشاعر " غبت غشاشاً " وقد جعل الضمير في غبت عائداً على القطا جميعها، ليعطي الموقف صفة شمولية، وأن ما تواجهه ذات الشاعر من تحدٍّ وعذاب نفسي، هو نفس التحدي الذي يواجهه سرب القطا وهو عذاب كان له ما يبرره – على مستوى الصياغة على الأقل – بعد أن انقطعت علاقة الترابط بين الشاعر وعشيرته.

وهذا الموقف السَّلبي الذي اتخذه الشاعر لنفسه يقودنا إلى دلالة جديدة له من خلال حديثه عن جماعة القطا بموقفها الإيجابي من الذات لتشحن الصياغة بطاقة تعبيرية مكثفة تؤثر في نفس المتلقي، فتدفعه في الانتظام إلى جماعته للمساهمة في إخراجها من أزمتها ومأساتها، والتبادل بين عناصر الصورة المتقابلة في الأبيات يوضح لنا رغبة الشاعر الملحة في مقاومة عزلته، وعدم انتمائه، وإحداث هزة في كيانه تخلصه من واقعه المأساوي، وقد كان لاستخدامه لصورة القطا وهي مجتمعه رغبة منه في الانتماء، إذ صورها في التئام الإبل حول منهل الماء؛ ليعبر في صورة تخييلية عن رفضه لواقعه الذي يحياه، وقد انتهى البيت الذي ختم به الأبيات مركزاً على أن القطا التي تجمعت لتشرب جعلها ترتحل أيضاً ككل موحد " وبالطبع لم تكن هذه الصورة عبثية بل غائية، ولهذا شدد على تلك الوحدة بتشبيه سرب القطا بركب من أحاظة، أي نقل الانتماء الحيواني إلى انتماء إنساني، ولا ريب في أن لفظة " ركب " نفسها تعزيز لصورة الالتئام والتَّضام هي الأخرى" :(اليوسف ، 1985: 231) ، وهذا يكشف لنا تراجعه عن الخروج على القبيلة والعزلة، ويؤكد رغبته في العودة إلى جماعته وعشيرته، ومواصلته حياته معهم، فلا طعم للحياة بدون جماعة مهما كانت الظروف.

والظاهرة الأسلوبية البارزة في الأبيات هي الاستقصاء الشامل المتلاحق لعناصر الصورة المركبة، عن طريق المناظر والتفاصيل التي ترسم تلك الصورة التي وقفنا عندها في

الصفحات السابقة، ومن كل ذلك تتكون صورة مجسمة في خيال المتلقي، وكأنه لا يسمع شعراً وكلاماً، وإنما ينظر إلى صورة ماثلة أمامه صاغها الشاعر في هذه الأبيات الستة.

ومن يقف طويلا أمام هذه الصورة متأملاً معانيها يرى أنها تكاد تخلو من المعاني المجردة، فالصورة المركبة التي أشرنا إليها تحوى عدداً من المناظر المفردة أو الجزئية لو أنها انفصلت لأصبح كثير منها صوراً مستقلة ذات إبداع فني واضح .

الخلاصة:

إنه بعد هذه الجولة المستقصية في لامية العرب واستجلاء شخصية صاحبها، والتركيز على الذئب والقطا، نستطيع القول إن اهتمام الشاعر بعالمي الحيوان والطير من ناحية وعالم الإنسان من ناحية ثانية كان واضحاً، إذ إنه نقل لنا ما عاشه وما شاهده، وما اكتسبه من تجاربه الحياتية إلى عالمه الشعري، جاعلاً الحياة الإنسانية والحيوانية وحياة الطيور لا يمكن إلا أن تقوم على الجماعات، وما بينها من علاقات .

ولقد حاولت هذه الدراسة أن تكشف عن العلاقة القائمة بين الفرد وإطاره الجماعي، وانسلاخه من هذا الإطار، ومدى ما يقابله الفرد الذي يستنكف عن الإطار الجماعي، ويخرج عن المنظومة الجماعية، فلا يجد ملاذاً سوى عالم الطبيعة يلجأ إليه، وها هو ذا الشَّنفرى يلجأ في هذه الأبيات إلى عالم الحيوان ممثلاً في الذئب وعشيرته تارة، وتارة أخرى يلجأ إلى عالم الطير ممثلاً في جماعة القطا، ليعكس عليهما حالته الناجمة عن نزعته الانفصالية التي شعر خلالها بالغربة والوحشة والألم والجوع والتشرد بعد أن خلعه مجتمعه البشري لظروف أوردناها في تضاعيف البحث.

فإذا ما وقفنا من الأبيات التي تحدث فيها الشاعر عن الذئاب نرى فيها إشارات متعددة الأبعاد، ففيها ألفة لهذا الحيوان ، وفيها عطف ورحمة لأن القطيعة معهما واحدة والهم مشترك، وفي الحقيقة إن هذه الأبيات تمثل نقطة الارتكاز للامية كلها، إذ إنها تلملم جزئياتها التي تمحورت حول ثلاثة محاور أساسية هي:الخروج عن الجماعة، والقهر والظلم، والتشرد والجوع.

وبإعادة النظر والتدقيق في فحوى الأبيات التي تحدث فيها عن الذئاب يغطي المحاور الأساسية للامية، وذلك من خلال التوحد الذي أقامه بينه وبين الذئب – على مذهب المتصوفة ووحدة الوجود - ليسقط ما بداخله على ذلك الذئب، خاصة وإن الشّنفرى غاضب على مجتمعه الذي انسلخ عنه هارباً إلى أحضان الصحراء التي وجدها أكثر سحقاً وقهراً، إذ تتعرض الحيوانات لقمع الطبيعة كما يتعرض الشّنفرى لقمع المجتمع، فأصيب الشاعر بحالةِ ذعرٍ وفزعٍ شديدين ظهرا في تصويره لعالم الذئاب، ولكنه قبل أن ينهي حديثه عن تلك الذئاب يظهر رغبته الخفية في الاستسلام بعد أن كان معارضاً للواقع، والتخلي عن أفكاره في التنكر لمجتمعه، وأنه

لن يستطيع التكيف مع عالم الحيوان الذي لجأ إليه، وعلى ذلك عليه أن يتراجع عن سلوكه اللامتكيف.

ولكنه سرعان ما ينتقل إلى حديثه عن طيور القطا التي تظهر حالته المضطربة، ويعيش لحظة صراع داخلي واضحة، فهو في حالة مخاض لابد أن يتولد عنها قرار، ولكن هذا القرار صعب، فسرعان ما يعود إلى صراعه الداخلي، فيجعله يعود إلى تمرده على جماعته وإلى فوقيته، وكأن الشاعر انتهى إلى درجة عدم التمييز بين رغبتين تتقاذفانه ذات الشِّمال وذات اليمين، فتارة يودّ فيها ترك جماعته التي تبرأت منه، وتارة يودّ العودة إليها، فيعود إلى الحديث عن القطا مثله المفضل في ترابط الجماعة وتكاثفها ونظامها، فالأبيات تكشف عن رغبته في الانضمام تحت لواء الجماعة، بعد أن تكالبت عليه هموم العزلة، وعصفت بنفسه عصفاً شديداً.

وجملة القول إن حديث الشّنفرى عن الذئب وعشيرته، وكذلك حديثه عن أسراب القطا يحكي لنا مشاعره وأحاسيسه، وحالته النفسية، كما يوحى بمعانٍ كثيرةٍ، فعندما يشبه نفسه بالذئب، فهذا يعني أنه يتحدث عن نفسه وعن صراعه مع مجتمعه، فحديثه عن الذئب هو في الواقع حديث عن نفسه، إذ جعل حديثه عن الذئاب مجالاً للإفصاح عن تجربته الشعورية، وبانتقاله إلى الحديث عن القطا يظهر لنا قدرته الفائقة على العدو، وهو بذلك يريد أن يبرر سمة الصراع من أجل الماء وهي هاجس البدوي في الصحراء، وأهم جوانب الحياة فيها إذ يقاتل ويحارب من أجل الحصول على الماء، والمهم أن طائر القطا له الهدف نفسه الذي يسعى إليه الإنسان، إنه الحصول على الماء، وهذا يعطي الصورة بعداً إنسانياً يجعلها أكثر جمالاً.

وقد يكون الأمر غير ذلك كله من الناحية النفسية ، وإنما هي نزعة في وجدان الشاعر تأتت إليه حين هجر القوم بطيب نفسٍ منه؛ لعدم قناعته بقيمهم وقوانينهم الجائرة، ولم يَدُر بخلده يوماً أن يعود إليهم لأنه مال إلى سواهم ميلاً شديداً، فوجد لديهم الأمن والاسترواح والانطلاق، كما تنطلق إخوته من الذئاب والضباع وبنات آوي، وكما تحلق بحرية أسراب القطا في جو السماء، وهو منزع فطريٌّ عند البدوي كما عرفنا في سيرتهم وأيامهم، فها هي ذي ميسون بنت بحدل زوج معاوية تحن إلى البادية بضباعها، وليوثها، وذئابها، وتفضلها على قصر معاوية المنيف، والجنة الفيحاء حول بردى، فتقول :

بردى وأصوات الضِّبَاعِ بكل فجٍ أحبُّ إليَّ من نَقْرِ الدُّفُوفِ
وبيتٍ تَعْبَثُ الأرْواحُ فيه أحبُّ إليَّ من قَصْرٍ منيفِ

إنه تعلق الفطرة العربية بهذه الأشياء، يحبها ويعشقها ولا يرضى لها بديلا .. وهي الروح نفسها التي نزعت بالشّنفرى لينطلق إلى البادية مع قومه الجدد يحبهم ويحبونه ويفهمهم ويفهمونه، وجاءت الألفاظ أوعية طيبة لهذه المعاني الطيبة من مكارم الأخلاق، ولعله يريد

أشياء أخرى غير هذه جميعاً إذا حملنا اللفظ على الإشارات ذات الدلالات الخاصة لدى أصحاب الإشارات من أقطاب الصوفية، لأن عالم الشعر عالم حافل بالأسرار التي لا يعلمها إلا قليل.

المراجع:

1. الأصفهاني ،أبو الفرج ، 1993 : الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
2. البستاني، كرم ، د.ت : ديوان الفرزدق، دار صادر بيروت .
3. حقّى، ممدوح،1986: نوابغ الفكر العربي(الفرزدق)، الطبعة السادسة، دار المعارف، مصر.
4. الحلواني، محمد ، 1981 : شرح لامية العرب : لأبي البقاء عبد الله بن الحسين العكبري، منشورات دار اللغات الحديث ، الرياض.
5. حنفي، عبد الحليم ، 1975 : شاعر الصعاليك، الشّنفرى.. ولامية العرب، المطبعة النموذجية، القاهرة.
6. الحنفي، مصطفى ، 1992 : كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان.
7. حوَّر، محمد ، 1987 : أعْجَبُ العَجَب في لامية العرب: لأبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، الطبعة الأولى، سورية ، دمشق.
8. درويش، أحمد، د.ت: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة.
9. الديب، كمال ، 1989 : الخيال حقيقته وقيمته ووسائل تنميته ودوره في بناء الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراة مخطوطة، كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، القاهرة.
10. الزركلي ، خير الدين ، 1986 : الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعمرين والمستشرقين االطعبة السابعة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان.
11. شاكر، أحمد ، 1966 : الشعر والشعراء: لابن قتيبة، دار المعارف بمصر.
12. شاكر، أحمد ، وعبد السلام ، هارون ، 1983 : المفضليات ، ديوان العرب (1) مجموعات من عيون الشعر الطبعة السابعة ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر.
13. شلبي، سعد،1977: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب الفجالة، القاهرة، مصر.
14. صرصور، عبد الجليل ، 1996 : شعر الراعي النُّميري (دراسة أسلوبية)، رسالة دكتوراة مخطوطة، كلية الآداب، جامعة عين شمس.
15. الصغار، رشيد ، 1958 : ديوان الشريف المرتضى: حققه ورتب قوافيه وفسر ألفاظه، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه.

16. العامودي ،محمود ، 1995 : تفريج الكرب عن قلوب أهل الأرب في معرفة لامية العرب، لأبي عبد الله محمد بن قاسم بن محمد بن عبد الواحد بن زاكور الفاسيّ ، الطبعة الأولى، مطبعة المقداد، غزة.
17. عايش، ياسين ، 2001 : رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم: دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية ، مجلة علمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي بالجامعة الأردنية، م28 ، ع1، فبراير 1 -26.
18. عبد المطلب، محمد، 1996 : مناورات الشعرية، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة.
19. عبد المطلب، محمد ،1997 : هكذا تكلم النص(استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلاَّم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
20. عطوان، حسين ، 1960 : الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، مكتبة النهضة المصرية– القاهرة ، مصر.
21. القاضي ، محمد ، وآخر 1989 : بلوغ الأرب في شرح لامية العرب (الزمخشري، المبرد، العكبري ، ابن زاكور الغربي، ابن عطاء المصري)، دار الحديث بالقاهرة، مصر.
22. كحالة، عمر ، 1993 : معجم المؤلفين ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.
23. هارون، عبد السلام ، 1989 : خزانة الأدب ولبّ لُباب لسان العرب، الطبعة الثالثة ، مكتبة الخانجي، بالقاهرة، مصر.
24. يعقوب، اميل، 1991 : ديوان الشنفري (عمرو بن مالك)، دار الكتاب العربي، بيروت.
25. يوسف، حسنى ،2001 : الأدب الجاهلي، قضايا، وفنون، ونصوص، الطبعة الأولى ،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.
26. اليوسف، يوسف ، 1985 : مقالات في الشعر الجاهلي(تحليل لامية العرب)، الطبعة الرابعة، دار الحقائق، بيروت، لبنان.